REVUE DE MUSICOLOGIE

LA MUSIQUE TURQUE

Les Occidentaux s'attribuent sans déplaisir le monopole de toutes les supériorités ; ils pensent volontiers qu'ils ont atteint le point culminant en philosophie, en art, en science, et jettent un regard de mépris sur l'Afrique barbare, et l'Asie immobilisée dans de séculaires routines. On voit les Turcs un peu comme Tartarin, sous les espèces d'une peuplade à demi sauvage, qui a tout à apprendre au contact de notre civilisation.

Ce point de vue change radicalement quand on veut bien se donner la peine d'aller voir sur place la réalité, et on ne tarde pas à constater l'insuffisance d'information de ces contempteurs de l'Orient, lesquels sont trop heureux, il est bon de le noter, de profiter d'une occasion pour visiter les trésors d'art ottoman de villes comme Constantinople, Brousse ou Koniah !

Ayant fait, à diverses reprises, de longs séjours en Orient, j'ai pu m'habituer, puis m'intéresser à la musique très spéciale de la Turquie. En général, l'étranger de passage, agacé par le nasillement et la monotonie apparente de la mélopée anatolique, ne consent pas à perdre son temps pour apprécier à sa juste valeur un art non coté dans les Bourses musicales d'Europe, et passe outre. Il ne serait pourtant pas difficile de savoir que, du plus haut des fonctionnaires au dernier des paysans, chacun raffole de musique en Turquie. Des œuvres qui font les délices des fins lettrés ottomans ne doivent pas être tenues pour négligeables : n'oublions pas qu'en fait de formation intellectuelle, les Turcs n'ont rien à nous envier : ils parcourent simplement un cycle différent du nôtre : avec le persan, langue indo-européenne, qui est chez eux l'idiome poétique, ils se familiarisent avec des façons de sentir et de s'exprimer tout occidentales, tandis que l'arabe théologique et savant, langue de la philosophie, du droit, de l'histoire, des mathématiques, leur

ouvre tout le trésor de la plus grande des littératures sémitiques ; le turc lui-même est un parler touranien. Que nous voilà loin de notre latin et de notre grec, langues de même famille, qui ne nous laissent rien apercevoir des autres races humaines !...

Dans l'état actuel de nos connaissances, l'histoire de la musique turque est ignorée ; nous ne pouvons en connaître que sa situation présente, et c'est déjà fort intéressant. Donc, la question de savoir si elle est originaire de l'Asie centrale, ou si les peuplades turques, au cours de leurs migrations, l'ont prise en tout ou en partie à la Perse, aux pays arabes, à l'Anatolie, est insoluble : la terminologie n'apporte aucune lumière ; les noms des modes et des rythmes, les mots techniques sont empruntés indistinctement au turc, au persan, à l'arabe, au grec, à l'italien ; et ce que nous savons des musiques persane, arabe, turque, grecque et « franque » au temps des invasions (ixe-xe siècles), est trop rudimentaire pour qu'on puisse en tirer des déductions valables.

Les Grecs — qui n'oublient jamais de rappeler que l'empire byzantin s'étendait du Maroc à la Perse, du Danube aux cataractes du Nil, et qui ne cessent de revendiquer leur antique gloire — prétendent que les Turcs leur ont volé leur musique. De fait, vainqueurs et vaincus s'accordent pour reconnaître qu'ils ne font ni de l'art occidental, ni de l'art arabe, ni de l'art persan, mais proprement de la musique anatolique, d'Asie Mineure.

Quoi qu'il en soit, nous examinerons cet art particulier à la lumière des documents modernes. Un fait très remarquable, c'est l'espèce de muraille de Chine formée par les Balkans, et opposée à la diffusion de ce langage universel qu'est la musique : le meilleur protopsalte, le plus habile *Oudi* sont aussi ignorants de Bach et de Beethoven que nous le sommes ici de Zacharias ou le Rifat Béy. La raison fondamentale en est très probablement la différence des gammes essentielles qui apparaissent réciproquement fausses aux amateurs situés des deux côtés de la barricade. Voici en effet un tableau comparatif des deux échelles :

Gamme européenne

	11.33		5.66		11.33		11.33		11.33		5.66		11.33		différences
0		11.33		17		28.33		39.66		51		56.66		68	commas
ré		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*ut*		*ré*	
0		9		16		28		40		49		56		68	commas
	9		7		12		12		9		7		12		différences

Ces deux gammes (1) sont rapportées au « diapason » byzantin, très commode pour apporter un peu de précision dans ce genre de mesures. Les Grecs, en contact étroit avec les Turcs, et mêlés à leur voix artistique, au point que Zacharias, Nicogos, Pierre de Lacédémone, pour ne citer que des noms illustres, avaient obtenu l'insigne faveur de pénétrer librement dans les palais des sultans pour s'entretenir de questions musicales, ont toujours été parfaitement au courant de la musique turque dont ils peuvent représenter les moindres intervalles par la souple séméiographie byzantine, aidés de leurs recherches sur le monocorde, ou sonomètre. De leur côté, les Turcs, même aussi célèbres que Dédi Ismaïl (vers 1820), ont souvent traité les questions de théorie avec les Grecs, ce qui paraîtra d'autant moins surprenant qu'ils comptent au nombre des fondateurs de l'art : Platon, Pythagore, Asclépios et bien d'autres. Il s'est ainsi produit ce phénomène singulier, que la musique turque, dépourvue de toute notation courante, a trouvé à côté d'elle un système qui a permis de la représenter très exactement et de sauver de l'oubli un certain nombre de ses chefs-d'œuvre.

Il ne faudrait tout de même pas s'exagérer l'importance des services rendus à l'art ottoman par l'écriture byzantine : il y a longtemps que les Grecs, surtout à Constantinople et à Smyrne, publient des recueils de chants grecs. Pour pouvoir les éditer sans encourir les foudres du gouvernement impérial, force était d'ajouter à la collection quelques airs turcs, dont les paroles étaient transcrites phonétiquement en caractères grecs, et la musique en séméiographie byzantine. On a ainsi quelques spécimens d'une tradition qui, chez les Turcs, était purement orale. Malheureusement ces compilations, imprimées par souscription, ne sortaient guère d'un petit cercle d'amateurs, et il est presque impossible de remettre la main dessus. Leur bibliographie n'existe pas, et ce précieux moyen d'investigation nous manque actuellement : cependant, grâce à des recherches aidées de hasard heureux, on parvient à suivre un assez grand nombre de mélodies, et à vérifier leur identité pendant près d'un siècle. On constate alors que la cantilène orientale se transmet très exactement... à condition bien entendu de renoncer à nos idées et d'adopter la mentalité des musiciens orientaux.

(1) On voit que le *mi* et le *si* orientaux sont trop bas pour un Européen.

Le premier point, c'est que le mode demeure le même ; ensuite la longueur de la pièce ne subit aucun changement : si elle comporte par exemple vingt *Aksak* consécutifs, ce nombre ne varie jamais ; les points de repos de la mélodie, les silences, les interludes instrumentaux sont toujours placés aux mêmes endroits, et les cadences se font toujours sur les mêmes notes. A part cela on est libre de faire tout ce qu'on veut : on peut échanger une noire contre deux croches ou une broderie en triolet, modifier les intervalles, user des licences les plus extraordinaires. Ici, l'art oriental rejoint le point de vue des anciennes écoles françaises et italiennes : la mélodie n'est qu'un schéma destiné à être orné par l'exécutant, qui en tire parti au mieux de ses facultés et des particularités de son talent ; comme chez Lulli la lettre morte doit être animée par l'esprit vivant d'une ornementation conforme à la tradition et au bon goût, mais laissée à l'arbitraire du chanteur ou de l'instrumentiste. Il arrivera ainsi que dans une version fournie par un artiste en renom, on trouvera tout un passage sur un tétracorde chromatique, tandis qu'il sera diatonique dans la version d'un autre musicien non moins estimable. Il n'importe, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette liberté excessive n'engendre pas l'anarchie ; on reconnaît parfaitement l'air à travers les diverses variations ornementales qui le décorent au gré de l'un ou de l'autre.

*
* *

Le concert turc, ou *Fasl*, se compose d'une série déterminée de pièces dont l'ordre de succession n'est pas indifférent. Dans les recueils publiés de nos jours sur portée de cinq lignes, on trouve ainsi, rangés par mode, des suites de morceaux instrumentaux et vocaux qui permettent de satisfaire l'amateur le plus exigeant, en se conformant aux règles traditionnelles.

Il faut savoir d'abord qu'au point de vue modal, on distingue dans tout morceau le *Zémin* ou commencement, le *Méyan* ou partie aiguë, le *Qarar* ou fin, généralement sur les cordes graves. D'autre part, on compte dans tout morceau instrumental quatre *Hané* ou Maisons, et dans toute pièce vocale quatre *Mesra* ou vers. Les deux premiers *Hané* ou *Mesra* forment le *Zémin*, le troisième le *Méyan*, le quatrième le *Qarar*. Les refrains, parties essentielles de toutes

les formes orientales, dont la plupart se ramènent à un rondo sans premier refrain, servent aussi de *Qarar*.

Voici la série complète des pièces d'un concert :

1° Un *Taxim* ; prélude instrumental, généralement exécuté par le joueur de Néi, longue flûte en roseau. C'est une improvisation non mesurée, destinée à donner l'impression complète du mode dont il parcourt toutes les cordes dans le *Zémin*, le *Méyan* et le *Qarar*. C'et tout à fait *mutatis mutandis*, le genre des préludes *ad libitum* de l'ancienne école française. Le *Taxim* n'est jamais accompagné par un *Oussoul*, et, à cause de cela, c'est la seule pièce où se trouvent des tenues de longueur arbitraire, analogues à nos points d'orgue.

2° Un *Péchréf*. Pièce instrumentale qui se place entre le *Taxim* et le *Pesté*. Il est toujours accompagné d'un *Oussoul*, dont le nombre des temps est multiple de quatre : il se compose de quatre *Hané* égaux suivis d'un même refrain appelé *Teslim*, égal aux *Hané* ou un peu plus court qu'eux.

3° Un ou deux *Pesté*, ou *Naqch*. Pièce vocale faite sur un quatrain. Après chaque vers, qui remplit le rôle du *Hané* dans le *Péchréf*, se trouve un refrain, dit *Térénnum*, composé le plus souvent de syllabes sans signification, ou d'interjections. Le *Naqch* et le *Pesté* diffèrent en ce que ce dernier assigne la même mélodie aux premiers, deuxième et quatrième vers, alors que dans le *Naqch* chaque vers a un chant spécial. Ils sont toujours accompagnés des grands rythmes.

Les genres précédents sont considérés par les connaisseurs comme les plus nobles.

4° Dix à douze *Charqe*, ou chansons populaires, qui se divisent en :

a) *Murébá*, faites sur des quatrains ; le deuxième et le quatrième vers reçoivent la même mélodie, qui forme refrain sous le nom de *Naqarat*.

b) *Mouhammès*, faites sur les strophes de cinq vers ; dans cette forme, le premier est le *Zémin*, le troisième et le quatrième forment le *Méyan*, tandis que le deuxième et le cinquième recevant la même mélodie forment le refrain ou *Naqarat*.

c) *Mussédès*, faites sur des sixains, assez irrégulières. En général, les quatre premiers vers sont disposés comme dans le *Murébá* ; le cinquième vers subit une modification rythmique ; le sixième vers, semblable au second, forme le *Naqarat*.

On constate une étonnante habileté dans la facture mélodique des *Charqe* ; les mouvements caractéristiques, les imitations du thème initial, les rentrées de la voix après les petits interludes instrumentaux de rigueur dans les *Charqe* développés, tout révèle, dans la conduite de ces monodies, une adresse qui n'est pas inférieure à celle que déployèrent jadis les auteurs des cantilènes grégoriennes ou byzantines. — Les *Charqe* ne sont jamais accompagnés par les grands rythmes.

On intercale entre les *Charqe* quelques *Taxims*, et quelquefois des airs de danse. — *Mané*, *Kochma*, *Daslan*, *Divan*, etc.

5° Un ou deux *Pesté* et *Naqch*, *Sémaï*. Pareils aux pièces du n° 3, mais accompagnés généralement par le *Sénghin* ou l'*Aksak Sémaï*.

6° Le *Péchréf Sémaï* ou *Saz Sémaï* est la finale du concert. Comme son nom l'indique, c'est une pièce instrumentale : il se compose d'un premier *Hané*, très court, d'un refrain ou *Teslim* de même longueur que le premier *Hané*, et de trois autres *Hanés* développés, alternant avec le *Teslim* qui sert de conclusion. Cette pièce a la curieuse particularité de présenter une modulation rythmique : bâti fréquemment sur des *Oussouls* à dix temps, comme l'*Aksak Sémaï*, son quatrième *Hané* est toujours à six temps vifs, en *Yuruk Sémaï*.

On trouve ça et là d'autres pièces : l'*Yuruk Sémaï*, sur le rythme du même nom, le *Kiar*, etc. Elles sont voisines des espèces précédentes, et comme elles, ont la forme d'un rondo qui ne commencerait pas par le refrain. Dans tout ce matériel, ce sont les *Pesté*, *Naqch*, *Péchréf* et les *Sémaï* qui sont considérés par les connaisseurs comme les chefs-d'œuvre de l'art oriental. Leurs auteurs appartiennent à tous les rangs et à toutes les races de l'empire ottoman. Dans un pays où la musique est aimée passionnément, tout le monde a contribué à enrichir le trésor de l'art. De même que les dénominations techniques, les noms des modes ou des rythmes sont empruntés au persan, à l'arabe, au turc, à l'italien, au grec, et peut-être à d'autres idiomes encore ; nous trouvons, parmi les maîtres, des gens de toute sorte. A leur tête, des sultans : Mahmoud, Sélim III, Bayézid, des Derviclus vénérés, de grands personnages, généraux, diplomates, fonctionnaires, des Grecs, des Arméniens, des Juifs, et une quantié d'autres qu'il serait fastidieux de dénombrer, mais dont voici pourtant une liste incomplète réunissant les noms des Palestrina, des Roland de Lassus, des Schütz, des Bach,

des Haendel, des Rameau, des Beethoven, des Wagner, des Franck orientaux.

Féni Dédé, le flûtiste Saïd Dédé, Emin Ali Pacha, Mahmoud Pacha, Youssouf Pacha, Chévki Béy, Rifaat Béy, Hadji Arif Béy, Dédé Ismaïl Eféndi, Itri Moustafa Efendi, Numan Aga ; les violonistes Ali Aga, Riza Eféndi, Qadri Béy ; les Oudis Afét Eféndi, Hadi Eféndi ; les Tambouris Edhém Eféndi, Osman Béy, Zéki Méhmét Aga ; Zacharias, Yannis l'Etranglé ; les chanteurs Stravrakis, Yoryakis; Hampartzoum, Nicogos, Manouk, Isaac l'Hébreu...

***

La théorie modale, toute traditionelle, n'a jamais été codifiée. Ici il faut faire table rase de toutes nos connaissances. Deux modes se distinguent : 1° par leur finale, qui comme dans les chants grégoriens et byzantins, est une note de toute première importance. 2° Pour des modes de même finale, par la note (ou le groupe des notes) initiale ; c'est un critérium qui sert à les déterminer : quand on feuillette des collections d'airs appartenant par exemple au mode Chéhnaz, on constate qu'ils commencent invariablement par *ré do* ♮. 3° Par les altérations susceptibles d'affecter tel ou tel degré, et qui dans certains modes ont une régularité tout à fait caractéristique. 4° Par l'ambitus permis à la cantilène, généralement différent dans ses trois parties constitutives : le *Zémin*, le *Méyan*, la *Qarar*. 5° Par les points de repos ou cadences mélodiques.

En conséquence de telles conceptions, deux modes composés des mêmes notes et ayant même finale — et paraissant donc semblables à un Européen — seront classés comme distincts s'ils commencent par des notes différentes, ou s'ils ont un ambitus plus ou moins grand. On le constatera dans l'innombrable série des modes en *ré*.

Il ne faut pas se représenter non plus le mode oriental comme une gamme grégorienne, composée d'un certain nombre de sons fixes ou mobiles, mais présentant la régularité de notre si ♮ et si ♭ : les modes diatoniques usent souvent des tétracordes ou de fragments d'échelles chromatiques et inversement. Cette tendance à la modulation, au sens étymologique du mot, est tellement bien établie dans l'art oriental que certains modes composites

ont le *Zémin* d'un mode, le *Méyan* d'un autre, et un *Qarar* propre ou emprunté à un autre mode : ils réalisent ainsi de véritables modulations régulières, fort agréables parfois, mais qui n'ont rien de l'inattendu et de l'imprévu que l'art occidental recherche dans de telles combinaisons.

Pour représenter les échelles turques, on se servira ici du procédé le plus commode, qui consiste à donner la gamme du mode ; mais cette réduction de tout un système de faits musicaux à un schéma unique est étrangère aux Orientaux, quoique certains traités récents commencent à user de ce moyen : la gamme est inconnue de l'autre côté des Balkans.

Voici par exemple la définition du *Néhavénd* par les anciens théoriciens :

« Il commence par le degré *Hidjaz*, puis il franchit des degrés *Néva*, *Husséini*, *Adjem*, *Kerdanié*, *Mouhayér*, *Sumbulé*, puis revenant sur lui-même de cette manière jusqu'au degré *Néva*, il touche le *Tcharguiah*, le *Kurdi*, le *Duguiah* ; puis il finit sur le *Rast*. »

De telles descriptions, outre leur complication, ont l'inconvénient de ne pouvoir préciser les cordes mobiles, — en l'espèce le *fa* et le *la* — et d'être excessivement difficiles à apprendre et à retenir : il faut dix ans d'études, selon les méthodes des anciens théoriciens, pour connaître les modes, tandis qu'un tableau synoptique sur la portée de cinq lignes, avec quelques annotations pour préciser les degrés comme l'*Uzal*, le *Hissarék*, le *Poussélik*, etc., suffit pour qu'on se rende un compte exact des diverses échelles.

Toutefois l'intonation, en général, n'a pas la rigueur que nous exigeons en Europe. Outre les phénomènes dus à la loi d'attraction, encore très peu connue, et qui modifient sensiblement l'échelle théorique à la montée ou à la descente, et surtout dans les broderies (souvent plus rapprochées qu'elles ne devraient de leur note réelle) les procédés expressifs : trilles à intervalles plus petits que le demi-ton, vibratos exagérés, contribuent à dénaturer la gamme type ; car on admet une grande tolérance en deçà et au delà des intervalles prescrits lorsqu'il s'agit de donner à un chant pathétique toute l'intensité de passion désirable. Naturellement, en tout cela, le talent, la tradition, le bon goût garderont des écueils redoutables de la fausseté absolue et de la mauvaise interprétation. Mais il est facile de voir qu'une théorie modale qui s'appuie sur des bases

aussi empiriques n'a rien de la régularité un peu mécanique que nous sommes habitués à trouver dans nos solfèges !

Les modes sont classés par ordre de finales : on adopte généralement : *ut*, *ré*, *mi*, *si*, *si* ♭, *la sol*, *fa*, sans qu'aucune raison soit alléguée en faveur de cette suite. Sur une même finale, les modes sont distribués au gré de l'auteur. Cependant tout le monde s'accorde pour commencer la classification par le *Rast*.

Il est bon de noter que les musiciens turcs contemporains commencent à éditer dans notre notation leurs œuvres et leurs classiques. Ici une explication est nécessaire pour éviter toute méprise : en tête du morceau, on indique *toujours* le mode : l'omission de cette mention rend la pièce inexécutable. En effet, chaque mode ayant une échelle déterminée, formée d'intervalles spéciaux, les mêmes notes de notre notation, appliquées à deux airs écrits dans deux modes différents, peuvent représenter des sons distincts : ainsi la succession *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* ♭, *do*, appartient dans notre notation au *Béyat* et au *Poussélik* ; mais tout musicien turc sait que le *mi* du *Béyat* est un *Nim Séguiah* (*mi* un peu trop bas) ou bien que celui du *Poussélik* est le *Poussélik* (*mi* un peu plus haut que le *mi* du « diapason », et à peu près égal au nôtre), ce qui introduit entre ces deux modes une différence fondamentale. Par suite, il faut se méfier des ressemblances superficielles que provoque notre notation et ne pas croire que les échelles puissent se réduire les unes aux autres par la transposition ; il est facile de se convaincre par l'examen de la gamme byzantine divisée en 68 commas, qu'une telle opération est impossible : le *mi* et le *si* — trop bas pour des oreilles occidentales — ne se retrouvent pas si l'on fait partir l'échelle d'un autre degré que le *ré*, à moins de se lancer dans d'inextricables complications d'intervalles. A cet égard, les commodités offertes par notre système tempéré n'existent pas dans la théorie orientale. Il ne faut donc pas perdre de vue que la notation diastématique, appliquée à la musique turque, n'est que symbolique ; même quand on essaie de la préciser par des accidents de toutes sortes, dièses, bémols, demi-dièses et demi-bémols (nouvelle source d'erreurs pour les transcripteurs tant turcs qu'européens !), elle représente des échelles qu'il est indispensable de connaître d'avance, et qui n'ont quelquefois rien de commun avec notre gamme, ainsi qu'il arrive pour la *Nichapour*, le *Mustéar*, le *Hissar*.

Dans le *Saba*, le *sol* ♭ est à 3 /68 d'octave du *fa*, c'est-à-dire beaucoup plus bas que le *sol* tempéré ; il en est de même pour la plupart des modes. Pour la commodité de l'exposition, nous conviendrons d'adopter pour base la gamme byzantine représentée plus haut et de la noter par : *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, en la rapportant au *la* $_3$ de notre diapason.

Voici l'échelle actuelle ; les théoriciens modernes la transposent d'une quinte pour la faire tenir tout entière en clef de *sol*, seule employée. En fait, on la place en hauteur absolue selon la tessiture de la voix. On remarquera que chaque degré a un nom particulier

Ut$_2$ *Kaba* (1) *Rast*	*Ré*$_2$ *Kaba* *Duguiah*	*Mi*$_2$ (2) *Kaba* *Séguiah*	*Fa*$_2$ *Kaba* *Tcharguiah*	*Sol*$_2$ *Séguiah*
Sol ♯ $_2$ *Pest* *Hissar*	*La*$_2$ *Husséini* *Acheran*	*Si* ♭ $_2$ *Adjem* *Acheran*	*si* ♯ $_2$ *Iraq*	*Ut*$_3$ *Rast*
Ut ♯ $_3$ *Zengulé*	*Ré*$_3$ *Dughiah*	*Ré* ♯ $_3$ *Kurdi*	— *Mi*$_3$ *Nim* *Séghiah*	*Mi*$_3$ *Séghiah*
+ *Mi*$_3$ *Poussélik*	*Fa*$_3$ *Tcharguiah*	— *Sol* ♭ $_3$ *Saba*	*Fa* ♯$_3$ *Hidjaz*	— *Sol*$_3$ *Uzal*
Sol$_3$ *Néva*	*Sol* ♯ $_3$ *Hissar*	— *La* *Hissarék*	*La*$_3$ *Husséini*	*Si* ♭ $_3$ *Adjem*
Si $_3$ *Evidj*	— *Ut*$_4$ *Mahour*	*Ut*$_4$ *Kerdanié*	*Ut* ♯ $_4$ *Chéhnaz*	*Ré*^{4} *Mouhayér*
Ré ♯ $_4$ *Sumbulé*	*Mi*$_4$ *Tiz* (3) *Séguiah*	*Fa*$_4$ *Tiz Tcharguiah*		*Fa*$_4$ *Tiz Hidjaz*
Sol$_4$ *Tiz Néva*	*Sol*$_4$ *Tiz Hissar*	*La*$_4$ *Tiz Husseini*		

Les « commas » (ou pour employer une expression plus courante les quarts de ton) sont ainsi placés :

Comma :	Entre :	
Nim Séguiah	*Kurdi, Séguiah*	Et plus près de ce dernier.
Poussélik	*Tcharguiah, Séguiah*	
Uzal	*Hidjaz, Néva*	
Hissarék	*Husséini, Hissar*	
Mahour	*Kerdanié, Evidj*	

(1) *Kaba, Pest* = grave. *Guiah* = degré en persan : *Du* = 2, *Sé* = 3. *Tchar* = 4.

(2) Les *mi* et *si* sont ceux de l'échelle byzantine, trop bas pour un européen.

(3) *Tiz* = aigu.

Deux commas voisins comme le *Nim Séguiah* et le *Poussélik* ne se trouvent jamais simultanément dans le même mode.

Cette échelle, un peu simplifiée probablement sous l'influence de la musique occidentale, n'est pas celle des puristes et des traditionalistes, qui admettent un plus grand nombre de sons. Voici l'échelle ancienne, avec la représentation approximative de toutes les dénominations usitées, ce ne sont guère que des *nuda verba*, car, en dépit des prétentions de certains théoriciens, il est pratiquement difficile de différencier bien nettement des intervalles si minimes qu'ils ne diffèrent que d'un à trois soixante huitièmes de l'octave !

Sol 2 *Yéghiah*	*Sol* ♯ $_2$ *Pest Béyat* *Pèst Hissar*	*La*$_2$ *Acheran*	*Si* ♭ $_2$ *Pest Adjem* *Adjem Acheran*		
Si ♮ (1)$_2$ *Araq ou* *Iraq*	— *Ut* (2) *Rahavi* *Bukruz*	*Ut*$_3$ *Rast*	*Ré* ♭ $_3$ *Zengulé*		
Ut ♯ 3 *Humayoun*	*Ré*$_3$ *Duguiah*	*Mi* ♭ $_3$ *Néhavénd* *Zenzémé* *Kurdi*	— *Mi* *Nim Séguiah*		
Mi$_3$ *Séguiah*	— *Fa* *Kara Douyék* *Poussélik*	*Fa*$_3$ *Tcharguiah*	— *Sol* ♭ $_3$ *Saba*		
Fa ♯ $_3$ *Hidjaz*	— *Sol* *Uzal*	*Sol*$_3$ *Néva*	*La* ♭ $_3$ *Béyat* *Hissar*	*Sol* ♯ $_3$ *Huzam*	— *La* *Hissarék*
La$_3$ *Husséini*	*Si* ♭ $_3$ *Adjem*	*Si* ♮ $_3$ *Evidj*	— *Ut* *Mahour* *Zavil*	*Ut*$_4$ *Kerdanié*	
Ré ♭ $_4$ *Ziréfkén*	*Ut* ♯ $_4$ *Chéhnaz*	*Ré*$_4$ *Mouhayer*	*Mi* ♭ $_4$ *Sumbulé* *Tiz Néhavénd*		
Mi 4 *Tiz Séguiah*	— *Fa* *Tiz Poussélik* *Tiz Kara* *Duguiah*	*Fa* 4 *Tiz Tcharguiah*			
Sol ♭ $_4$ *Tiz Saba*	*Fa* ♯ $_4$ *Tiz Hidjaz*	*Sol*$_4$ *Tiz Néva*			

Modes en *ut*.

Rast. C'est l'équivalent de notre gamme d'*ut* majeur, en tenant

(1) C'est, bien entendu, le *si* byzantin un peu trop bas.

(2) Correspond à peu près à notre *si* occidental. Même remarque pour le *Mahour*.

compte que le *mi* et le *si* sont un peu trop bas. Le *Zémin* commence par ut_3 ou si_2 ; il évolue entre sol_2 ut_4, le *Méyan* entre sol_3 sol_4 et même plus haut ; le *Qarar* est pareil au *Zémin*, mais commence par *sol*. Il use passagèrement du pentacorde chromatique : *ré mi* ♭, *fa* ♯, *sol*, *la* ♭ et fait un fréquent usage du *si* ♭. Les principales cadences mélodiques se font sur *ut*, *mi*, *sol*, *ré*. Ce mode correspond au 4e plagal byzantin.

Modes dérivés :

1° *Rahavi*, très voisin du précédent et peu employé ; il commence par *sol* et use accidentellement du *mi* ♭ et du *si* ♭.

2° *Pessendidé* (agréable). *Rast* avec emploi fréquent du *mi* ♭ et fa ♯.

3° *Nékriz*, mode composite : il commence par *sol fa* ♯, et a le *Zémin* du *Hidjaz* et le *Qarar* du *Rast* ; il emploie donc fréquemment le *fa* ♯ et le *si* ♭.

4° *Pendjuguiah* débute invariablement par ut_3 $fa\sharp_3$ sol_3. Son *Zémin* évolue dans la quinte sol_3 $ré_4$ avec *si* ♭. Son *Qarar* se compose de do_3 *ré*, + *mi*, *fa* ♯.

5° *Buzruck*, mode composite : *Zémin* d'*Husséini*, *Qarar* du *Rast*. Emploi le *si* ♭, le + *mi* et s'apparente ainsi au *Poussélik* et *Guerdanié Poussélik*.

6° *Zavil* débute par ut_4 : a le *Zémin* du *Mahour* et le *Qarar* du *Nékriz* ou *Rast* avec *fa* ♯.

7° *Zavil Kurdi* se distingue du précédent par l'emploi du degré *Kurdi*, *mi* ♭, dans le *Qarar*.

8° *Sazkiar*. Use du *si* ♭, excepté dans le *Méyan* ; les points d'appui mélodiques sont *ut* et *mi*, ce dernier étant souvent + *mi*.

Néhavend : *si* ♮ ut_3 *ré mi* ♭ *fa sol la* ♭ *si* ♭ ut_4. Très voisin de notre gamme mineure mélodique descendante. Le *Zémin*, commençant par *fa sol* est compris entre ut_3 ut_4 ; le *Méyan* évolue entre sol_3 sol_4 et peut moduler au *Hidjaz* ou au *Saba*. Le *Qarar* s'étend entre $ré_3$ sol_4. Ce mode, très usité, utilise le *mi* ♮, *fa* ♯, *la* ♭, *ré* ♭ aigu accidentels. Ces cadences mélodiques ont lieu sur *ut mi* ♭ *sol*.

Souzdil Ara. Gamme d'*ut* avec + *mi* et + *si* et fréquent usage du *fa* ♯.

Mahour. Gamme d'*ut* avec + *mi*, degré dit *Poussélik*, et + *si*, degré dit *Mahour*. Elle est assez voisine de la précédente et du ton d'*ut* majeur européen, d'autant que les cadences mélodiques se font sur *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, et qu'on y trouve souvent le *fa* ♯ et le *si* ♭. Le

Mahour débute par ut_4, son *Zémin* et son *Méyan* sont compris entre sol_3 fa_4, le *Qarar* entre la_2 $ré_4$.

Souznak, do_3 *ré mi fa sol la*♭ *si* do_4. Débute par *ut fa sol* ; le *Zémin* s'étend entre fa_3 fa_4 ; le *Méyan*, utilisant à volonté les notes constitutives de l'échelle ou les degrés *Hissarék* et *Sumbulé*, a pour ambitus sol_3 sol_4 ; le *Qarar* va de ut_3 à ut_4. On trouve accidentellement le *ré* ♭, le *fa* ♯, le *la* ♮, le *si* ♭. Les cadences mélodiques se font sur *ut mi sol ut* , et quelquefois *fa* dans le *Méyan*. Certains théoriciens grecs regardent ce mode comme un chromatique du 4e plagal byzantin.

Hidjazkiar. ut_3 *ré*♭ *mi fa sol la*♭ *si* do_4. Il en est de même de ce mode, catalogué par les Grecs sous la rubrique « chromatique heptaphone ». Il commence par *ré*$♭_4$ do_4 si_3 ; le *Zémin*, le *Méyan*, le *Qarar* ont respectivement pour ambitus fa_3 sol_4, fa_3 fa_4, sol_2, do_4. On rencontre *si* ♭ dans le *Qarar*, *fa* ♯, *ré* ♮ aigu. Les cadences mélodiques se font sur *ut fa sol*.

Kurdili Hidjazkiar. Ut_3 *ré*♭ *mi*♭ *fa sol la*♭ *si*♭ ut_4. Le *la*♭ représente le degré *Hissarék*, le *mi* ♭ le degré *Kurdi*. Par ailleurs ce mode est pareil au précédent.

Név Essér. Ut_3 *ré mi*♭ *fa*♯ *sol la*♭ *si*♮ *do*. C'est un dérivé du *Néhavénd* auquel il ressemble beaucoup. Il commence par *fa* ♯ *sol la* ♭.

Nichapour. Cette gamme ne peut être représentée exactement dans notre notation ; elle se rapproche de : do_3 *ré mi fa*♯ *sol la si* do_4. En voici la relation avec la nôtre, dans le système byzantin de l'octave à 68 commas :

GAMME EUROPÉENNE.

ut	*ré*	*mi*	*fa*	*fa* ♯	*sol*	*la*	*si*	*ut*	
0	11.33	22.66	28.33	34	39.66	51	62.33	68	commas
0	12	24		36	40	52	61	68	commas
1er degré	2^e^	3^e^		4^e^	5^e^	6^e^	7^e^	8^e^	de la gamme du *Nichapour*

(*A suivre.*) EUGÈNE BORREL.

LA MUSIQUE TURQUE

(Suite)

MODES EN *Ré*

Ouchaq (amoureux) *ré*$_3$ *mi fa sol la si* ♭ *ut*$_4$ *ré*. Il commence par ***ré do*** ; le *Zémin*, le *Méyan* (avec *si* ♮) le *Qarar* ont respectivement pour ambitus *ut*$_3$ *ut*$_4$, *sol*$_3$ *sol*$_4$, *ut*$_4$ *ré*$_3$. On y trouve le *fa* ♯, le *ré* ♭ aigu accidentels ; les cadences mélodiques se font sur *ut*, *ré*, *sol* et quelquefois *fa* dans le *Méyan*. Echelle des plus usitées.

Isfahan. Pareil au précédent, mais son *Zémin* a le *fa* ♯ et commence par *mi fa* ♯ *sol* ; les cadences se font sur *ré*, *mi*, *sol* et on y trouve le *la* ♭, *ré* ♭, *mi* ♭, aigus. Très usité aussi.

Le *Néva*, abandonné aujourd'hui, parcourt d'abord l'octave *Néva Tiz Néva*, *sol*$_3$ *sol*$_4$, et adopte le *Qarar* de l'*Isfahan*, avec usage fréquent du *si* ♮. Les Grecs l'assimilent au 4e mode byzantin.

Béyat. Pareil à l'*Isfahan* ; mais il use si souvent du *la* ♭ que certains théoriciens en font une note constitutive de son échelle ; de plus le *mi* représente de *Nim Séguiah* ou *-mi*. Il commence par *sol*, *la* ; le *Zémin*, le *Méyan*, le *Qarar* ont pour ambitus *ut*$_3$, *ut*$_4$, *sol*$_3$ *sol*$_4$, *ré*$_3$ *fa*$_4$. Les cadences sont placées sur *ré*, *fa*, *sol*, *ut*. C'est un 1er plagal byzantin, d'après les Grecs.

L'*Adjem* (persan) a le début et le *Zémin* de l'*Adjem acheran*, et le *Qarar* du *Béyat*. Il commence par *si* ♭.

L'*Adjem Kurdi* a en plus le degré *Kurdi*, *mi* ♭.

Le *Kurdi* ressemble au précédent ; il débute par le *la*. Ces trois modes sont classés par les Grecs dans le 3e enharmonique byzantin.

Le *Huzi*, mode très peu employé, ne présente avec l'*Ouchaq* aucune différence d'échelle. Il commence par *sol*.

Husséini. Echelle de l'*Ouchaq*, avec emploi fréquent du *si* ♮ que plusieurs théoriciens adoptent comme note constitutive à la place du *si* ♭ ; il commence par *la sol* ; les ambitus du *Zémin* du *Méyan* et du *Qarar* sont *ré*$_3$ *ré*$_4$, *sol*$_3$ *sol*$_4$, *ré*$_3$ *fa*$_4$. On trouve le

fa ♯, *mi* ♭ aigu accidentels, les cadences mélodiques sont placées sur *ré*, *sol* et *la*. Les Grecs l'assimilent au 1[er] plagal byzantin.

Le *Husseini Kurdi* ne diffère du précédent que par l'emploi du degré *Kurdi mi* ♭.

Le *Zémzémé* qui commence par *ré* est à peu près pareil au *Husseini Kurdi*.

Le *Guluzar* (la roseraie) a le début et le Zémin du *Mouhayér*, le *Qarar* du *Husséini*. On y trouve le *mi* ♭ aigu.

Le *Kerdanié* est aussi un dérivé du *Husséini* ; il commence par *do* $_4$ *si* ♮ $_3$; on y trouve très fréquemment le *si* ♭ et le *Poussélik* + *mi*.

Mouhayér : *ré* $_3$ *mi fa sol la si* ♭ *ut* $_4$ *ré*. Il débute par *do ré*. Le *Zémin* et le *Méyan* avec *si* ♮ ont pour ambitus *sol* $_3$ *sol* $_4$, le *Qarar* *ré* $_3$ *ré* $_4$.

Le *Mouhayér Kurdi* use du degré *Kurdi*, *mi* ♭, dans le *Qarar*.

Le *Taher* ne diffère du *Mouhayér* que par un motif mélodique, issu du schéma suivant : *sol* $_3$ *fa* $_3$ *mi* $_3$ *do* $_4$ *si* $_3$ *la* $_3$ *sol* $_3$, et employé dans le *Zémin*.

Arezbar. Echelle de l'*Isfahan*. Il débute par *ut* $_4$, use du *sol* ♯, et fait ses cadences sur *ré* et *fa*.

Névrouz (premier jour du printemps) *ré* $_3$ *mi fa sol* ♯, *la si* ♭ *do* $_4$ *ré*. Voisin du précédent. Il commence par *ré* $_3$.

L'Européen, habitué à juger la tonalité et le mode par des cadences harmoniques d'une grande franchise, distingue difficilement toutes les échelles précédentes qui ne présentent entre elles que des dissemblances insignifiantes d'ambitus et d'allure ; pourtant les Orientaux, doués d'un sens mélodique très affiné, les reconnaissent sans peine ; d'ailleurs plusieurs sont presque inusitées, ou mal définies.

Saba (zéphyr) *ré* $_3$ *mi fa sol* ♭ *la si* ♭ *do* $_4$ *ré*. Le *sol* ♭ représente le degré *Saba*. Ce mode commence par *ré*, *mi*, *fa*. Les ambitus du *Zémin*, du *Méyan* et du *Qarar* sont *ré* $_3$ *ré* $_4$, *fa* $_3$ *fa* $_4$, (avec *ut* ♯), *ut* $_3$ *ut* $_4$. On y trouve *do* ♯ et le *ré* ♭ aigu. Les cadences principales se font sur *fa* et *ré*.

Le *Duguiah* a le début et le *Zémin* du *Saba* ; il use ensuite du *do* ♯, *mi* ♭ et *sol* ♮.

Le *Saba zemzémé* a le *mi* ♭ pour finir ; on y troube le *fa* ♯ et *sol* ♮. Les cadences se font de préférence sur *ré* et *mi* ♮, quelquefois sur *fa*.

Poussélik. *Ré* $_3$ *mi fa sol la si* ♭ *do* $_4$ *ré*. Le *mi* représente le degré

Poussélik. Ce mode débute par *ré* ou le *poussélik* ; les ambitus du *Zémin*, *Méyan* et *Qarar* sont *ré* $_3$ *ut* $_4$, *sol* $_3$ *sol* $_4$, *ut* ♯ $_3$, *ré* $_4$.

On peut terminer un mode par un *Qarar* du *Poussélik*, plus ou moins étendu, mais qui, même réduit à l'incise des cinq notes suivantes : *fa*, *poussélik*, *ré*, *do* ♯, *ré*, suffit à classer le mode dans le genre *Poussélik.* On obtient ainsi l'*Isfahan poussélik*, le *Mouhayér poussélik*, le *Néva poussélik*, etc.

Hidjaz, *Ré mi* ♭ *fa* ♯ *sol la si do ré* ; le *fa* ♯ est très près du *sol.* Le mode commence par *ut*, *ré*, *sol* ; le *Zémin*, le *Méyan*, le *Qarar* s'étendent entre *ré* $_3$ *ré* $_4$, *sol* $_3$ *sol* $_4$, *ré* $_3$ *ré* $_4$. On trouve *mi* ♮, *fa* ♮, *si* ♭ *ut* ♯ accidentels. Les cadences mélodiques se font sur *ré*, *fa* ♯, *sol*, et dans le *Méyan* sur *la* et *si.*

Humayoun (Impérial). A le début et le *Zémin* de l'*Isfahan*, le *Qarar* du *Hidjaz.* On y trouve *do* ♯ et *si* ♭.

Chéhnaz. Ré $_3$ *mi* ♭ *fa* ♯ *sol la si do* ♯ $_4$ *ré.* Il débute par *ré* $_4$ *do* ♯ $_4$, et emploie fréquemment le *si* ♭, *ut* ♮, *mi* ♮, *fa* ♮ aigus.

Kartchegar. Ré $_3$ *mi fa sol la* ♭ *si do* $_4$ *ré.* Il commence par *sol do ré.* Le *Zémin* et le *Qarar* ont pour ambitus *sol* $_3$ *la* $_4$. le *Méyan sol* $_3$ *sol* $_4$. On trouve le *la* ♮, *si* ♭, *do* ♯, *mi* ♭ aigus accidentels. Les cadences se font sur *ut*, *ré*, *sol.*

Béyati Araban. Mode composite : *Zémin* du *Mouhayer*, *Qarar* du *Kartchegar.*

Hissar : approximativement : *ré mi fa sol* ♯ *la si* ♭ *do ré.* Il débute par *sol* ♯ *la* ; on y trouve aussi *ut* ♯. Les théoriciens grecs l'analysent ainsi :

GAMME EUROPÉENNE.

ré	*mi*	*fa*	*sol* ♯	*la*	*si* ♭	*ut*	*ré*	
0	11.33	17	34	39.66	45.33	56.66	68	commas
0	9	16	37	40	44	56	68	—
1er degré	2e	3e	4e	5e	6e	7e	8e	de la gamme du *Hissar*

Zirgulé. Ré $_3$ *mi* ♭ *fa* ♯ *sol la si* ♭ *do* ♯ $_4$ *ré.* Il commence par *sol*, et use fréquemment au grave du tétracorde chromatique conjoint : *la* $_2$ *si b* $_2$ *ut* ♯ $_3$ *ré* $_3$.

Modes peu usités ou tombés en désuétude : *Selmék* : *ré* $_3$ *mi fa sol la si do* $_4$ *ré.* Il débute par *la* ou *ré* aigu.

Le *Gueudjék* ne diffère du précédent que par un ambitus moins grand.

Horassan : *ré mi fa ♯ sol la si do ré.* Il commence sur le *la*, comme le *Gueudjék* et le *Selmék.*

Nichapourék. Même échelle ; il emploie le *fa* ♮ et *ut* ♯ aigu. Les cadences mélodiques se font sur *ré* et *fa* ♯.

Soultani araq. Echelle analogue à l'*Isfahan* ; elle descend jusqu'à *si*$_2$; elle débute par *sol*, et fait un usage fréquent du *fa* ♯ et *si* ♭.

Sumbulé ré$_3$ *mi* ♭ *fa sol* ♭ *la si* ♭ *ut*$_4$ *ré.* Débute par *ré*$_4$ *mi* ♭$_4$, ou *fa.*

Beïzan Kurdi diffère du précédent parce qu'il commence par *ré*$_4$ aigu.

Ziréfkén : *ré*$_3$ *mi fa sol la si* ♭ *do*$_4$ *ré* ; le *mi* représente le degré *Poussélik.* Il débute par *ré*$_4$, monte au *fa*$_4$ et reste dans les cordes élevées.

Kara Dughiah : ré$_3$ *mi fa sol la si do* ♯$_4$ *ré* ; le *fa* représente le degré *Kara Dughiah*, *fa* un peu bas ; il commence par *do* ♯$_4$.

Modes en *Mi.*

Séguiah : *mi*$_3$ *fa sol la si do*$_4$ *ré mi*, avec le *si haussé* légèrement, et le *Hissarek* ; il débute par *mi ré* ♯ *do* ; les ambitus du *Zémin*, du *Méyan* et du *Qarar* sont : *ut*$_3$ *ut*$_4$, *mi*$_3$ *ut*$_4$ ou *sol*$_3$ *mi*$_4$. *ut*$_3$ *ut*$_4$. On trouve le *ré* ♯ grave, *fa* ♯, *si* ♭. Les cadences se font sur *mi* et *si.* Il rappelle le λέγετος des Grecs.

Huzam. Mi$_3$ *fa, sol, la* ♭, *si, do*$_4$, *ré, mi* ; il débute par *mi fa sol* ; les ambitus du *Zémin*, du *Méyan* et du *Qarar* sont : *ut*$_3$, *ut*$_4$, *mi*$_3$, *mi*$_4$ ou *sol*$_3$ *sol*$_4$, *ut*$_3$ *ut*$_4$. On y trouve *si* ♭ et *mi* ♭ aigu. Les cadences se font sur *ut, mi, sol* et *si* dans le *Méyan.*

Certains. influencés probablement par les chants byzantins du 2e mode, le considèrent comme un mode en *sol.*

Le *Mahié*, peu employé, ne présente avec le *Huzam* que d'insignifiantes différences d'échelle.

Mustéar. Il commence par *sol* ; pour en donner une idée exacte, il est commode de se servir de la division byzantine de l'octave en 68 commas.

Gamme européenne

Do	*ré* ♯	*mi*	*fa* ♯	*sol*	*la*	*si*	*do*	
0	17	22.66	34	39.66	51	62.33	68	
0	16	21	37	40	52	61	68	
ut	*ré* ♯	*mi*	*fa* ♯	*sol*	*la*	*si*	*do*	dans la gamme du *Mustéar*

Modes en *Si*.

Pesténiguiar : *si do ré mi fa sol* ♭ *la si*. Il débute par *mi*, *fa* ; le *Zémin*, le *Méyan*, le *Qarar* ont pour ambitus : *si* $_2$ *do* $_4$, *ré* $_3$ *ré* $_4$, *sol* $_2$ *la* $_3$; on y trouve fréquemment *si* ♭, *ré* ♭ aigu ainsi que le changement du *sol* ♭ en *Uzal* : les cadences se font sur *si*, *mi*, *fa*, *si*.

Evidj : *si* $_2$ *do* $_3$ *ré mi fa sol la si*. Il débute par le *si* aigu. Les ambitus du *Zémin*, du *Méyan*, du *Qarar* sont *ré* $_3$ *fa* $_4$, *sol* $_3$ *sol* $_4$, *ré* $_3$ *ré* $_4$. On y trouve le *fa* ♯ et le *la* ♯ ; les cadences se font sur *si* $_2$, *sol* $_3$ *si* $_3$, les Grecs l'assimilent au Βαρὺς.

L'*Arak* commence par *si* et ne présente avec le précédent que d'insignifiantes différences : il n'utilise pas le *la* ♯ et ses cadences se font sur *si* et *ré*. Il en est de même du *Dilkéch*, qui commence sur *la*.

Dilkéch Haveran. Mode composite ; il commence sur *ré*, a le *Zémin* du *Husseini* et le *Qarar* de l'*Evidj*.

Edvij Ara : *si* $_2$ *do* $_3$ *ré* ♯ *mi fa* ♯ *sol la* ♯ *si*. Il commence par *sol*, *la* ♯, *si*. Les ambitus du *Zémin* du *Méyan* et du *Qarar* sont *mi* $_3$ *fa* ♯ $_4$, *fa* ♯ $_3$ *fa* ♯ $_4$, *sol* $_2$ *ré* $_3$. On y trouve souvent *ut* ♯ *sol* ♯ *la* ♮ *ré* ♮ et *mi* ♭ aigus. Les cadences se font sur *si* et *fa* ♯.

Férahnaq (joyeux) : *si* $_2$ *do ré* $_3$ *mi fa* ♯ *sol la si*. Il débute par *sol la si*. Les ambitus des trois parties sont *ré* $_3$ *fa* $_4$, *sol* $_3$ *sol* $_4$, *ré* $_3$ *ré* $_4$. On y trouve souvent le *la* ♯ et quelquefois le *do* ♯ aigu. Les cadences se font sur *si*, *ré*, *sol*, *la*.

Rahatullervah. Echelle du précédent. Il commence sur *la*. On y trouve les *si* ♭ et *ré* ♭ aigus. Cadences mélodiques sur *si*, *do*, *sol*, *la*.

Mouhalif Arak : *si* $_2$ *do* $_3$ *ré* ♯ *mi fa sol la si*. Il débute par le *fa*.

Modes en *Sol*.

Yéguiah : *sol* $_2$ *la si do* $_3$ *ré mi fa sol*. Il débute par *fa sol* ; *Zémin*, le *Méyan*, le *Qarar* ont pour ambitus *ré* $_3$ *ré* $_4$, *sol* $_3$ *sol* $_4$, *sol* $_2$ *la* $_3$. On y trouve souvent le *fa* ♯.

Araban : *sol* $_3$ *la* ♭ *si do* $_4$ *ré mi* ♭ *fa* ♯ *sol*. Il commence par *sol*. Lorsqu'il est placé une octave plus bas, il est appelé *Chet Araban ou Araban* transposé.

Férahféza (qui augmente la joie) : *sol* $_2$ *la si* ♭ *do* $_3$ *ré mi* ♭ *fa* ♯ *sol*. Il débute par *fa* ♯ *sol la*. Le *Zémin*, le *Méyan*, le *Qarar* ont pour ambitus : *ré* $_3$ *ré* $_4$, *sol* $_3$ *sol* $_4$, *sol* $_2$ *si* ♭ $_3$. On y trouve souvent le *fa* ♮.

Mode en *Fa*.

Tcharguiah : *fa*$_3$ *sol la si* ƀ *do*$_4$ *ré mi fa*. Comme il use volontiers du *si* ♮, ce mode est tout à fait analogue au Ve mode grégorien.

Modes en *Si* ♭.

Adjem Acheran : *si* ♭$_2$ *do*$_3$ *ré mi* ♭ *fa sol la si* ♭. Il débute par *fa*$_3$ *la si* ♭ *do*$_4$. Les ambitus du *Zémin*,du *Méyan*, du *Qarar* sont *mi*$_3$ *fa*$_4$, *sol*$_3$ *sol*$_4$, *sol*$_2$ *si* ♭$_3$. On y rencontre le *fa* ♯ et ré ƀ. Les cadences mélodiques se font sur *si* ♭, *fa*, *sol*.

Chéfqéfza (qui augmente le plaisir) : *si* ƀ$_2$ *do*$_3$ *ré mi* ♭ *fa sol* ƀ *la si* ♭. Il commence par *si* ♭$_3$ *do*$_4$. Les ambitus du *Zémin*, du *Méyan*, et du *Qarar* sont : *mi* ♭$_3$ *fa*$_4$ *ré*$_3$ *ré*$_4$ ou *sol*$_3$ *sol*$_4$, *si* ♭$_2$ *si* ♭$_3$. On trouve souvent *la* ♭ surtout en arrivant au *Qarar*. Les cadences mélodiques se font sur *si* ƀ, *fa la*.

Modes en *La*.

Souzidil (qui brûle le cœur) : *la*$_2$ *si* ♭ *ut* ♯$_3$ *ré mi fa sol la*. Le *mi* représente le degré *Poussélik*. Ce mode commence par *sol* ♯ *la*. Les ambitus du *Zémin*, du *Méyan* et du *Qarar* (avec *sol* ♮) sont : *ut* ♯$_3$ *fa*$_4$ *la*$_3$ *la*$_4$, *la*$_2$ *la*$_3$. Les cadences mélodiques se font sur *la* et *ré*.

Nuhuft : *la*$_2$ *si do*$_3$ *ré* ♯ *mi fa sol la*. Il emploie fréquemment le *fa* ♯, et débute par *fa* ♯ *sol*. Les cadences se font sur *la*, *si*, *sol*.

Poussélik Acheran : *la*$_2$ *si do*$_3$ *ré poussélik mi fa sol la*. Il débute par *ré* ou le *poussélik*. Les cadences se font sur *la* et *sol*.

Husséini Acheran : *la*$_2$ *si do*$_3$ *ré mi fa* ♯ *sol la*. Il commence par *sol la* et use fréquemment du *fa* ♮. Les cadences mélodiques se font sur *la*, *ré*. Les Grecs le considèrent comme un premier plagal, finale *la* grave.

Chefqutarab : *la*$_2$ *si* ♭ *do*$_3$ *ré* ♭ *mi* ♭ *fa sol* ♭ *la*. On y trouve souvent le *la* aigu ♭ et parfois le *mi*.

Soit plus de 80 modes auxquels on pourrait ajouter encore quelques variétés très rares : le *Baba Taher* en *ré*, le *Muberké* en *ut*, le *Néhavend Kébir* en *sol*, le *Guévest* en *mi*.

Un telle richesse est plus apparente que réelle. On constate, en parcourant des recueils de chants de diverses époques, que selon les caprices d'une mode musicale très inconstante, la faveur du public s'est attachée tour à tour à toutes sortes d'échelles. Aujour-

d'hui, les plus employées sont le *Rast*, le *Néhavend*, le *Souznak*, le *Hidjazkiar*, le *Saba*, l'*Ouchaq*, l'*Isfahan*, le *Husseini*, le *Hidjaz*, le *Chéhnaz*, le *Poussélik*, le *Kartchegar*, le *Huzam*, l'*Yéghiah*. A l'usage, on s'aperçoit qu'il y a accord entre la théorie et la pratique, sauf pour quelques modes peu usités, qui ne sont plus que de vaines dénominations rangées dans une nomenclature. Les confusions de mode sont extrêmement rares, et dues le plus souvent à une erreur. On ne peut qu'admirer une tradition capable de se conserver sans déformation dans les complications d'un tel labyrinthe !

Eugène BORREL.

LA MUSIQUE TURQUE

(Suite et fin)

Les Oussouls.

La musique turque ne comporte aucun accompagnement instrumental. Cependant la cantilène orientale est inséparable d'un soutien purement rythmique, sans lequel elle demeure incomplète. La raison de cette pratique est assez curieuse : le rythme est un moyen mnémotechnique de se rappeler les airs que le manque de notation risque de faire oublier.

Le système adopté est le suivant : des temps égaux diversement accentués sont groupés en unités rythmiques qui se reproduisent indéfiniment, et sur lesquelles est modelée la cantilène. Le nombre des temps de chaque cellule varie de 4 à 88, ce qui suppose chez les Orientaux une mémoire rythmique qui nous est totalement étrangère.

Les théoriciens enseignent que le rythme est obtenu en frappant la paume de la main droite sur le genou droit en disant *Doum* ; si le frappé dure deux temps on dit *Dououm* ; on dit *Douououm* pour trois temps et ainsi de suite. Le frappé de genou gauche par la paume gauche se dit *Ték* ; s'il dure deux temps, on dit *Téék* ; s'il dure trois temps *Tééék*, et ainsi de suite. Le frappé des deux mains, successivement à chaque demi-temps, se dit *Téké* ; à un temps de distance, c'est *Tékké*, qui est la même chose que *Doum Ték* ; si on reste deux, trois, quatre temps sur le frappé de la main gauche, on dit *Tékkéé* (ou *Doum Téék*) *Tékkééé* ou *Doum Tééék*, *Tékkéééé*, etc.

Ce matériel très simple suffit à réaliser d'innombrables combinaisons rythmiques. Si on assigne au temps premier la valeur d'une noire, on pourra représenter les *oussouls* très simplement. Ainsi le *Sofian*, à 4 temps (♩ = 60 à 120) s'analyse ainsi :

Dououm Tekké (ou : *Dououm Doum Ték*).
𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩

Ce système de graphie prend beaucoup de place. Aussi les théo-

riciens grecs, qui se sont souvent occupés de ces questions, ont-ils imaginé une séméiographie aussi simple qu'abrégée :

Doum	= O	*Dououm*	Ȯ	*Douououm*	Ö	etc.
Ték	= I	*Téék*	İ	*Téék*	Ï	etc.
Téké	= I	*Tékké*	2	*Tékkéé*	2̇	etc.

Le *Sofian* devient ainsi :

Ȯ 2 ou Ȯ O I

Il est très employé pour rythmer les *Charqe.*

Douyek à quatre temps (♩ = 60 à 120) très employé avec les *Charqe* :

Doum Téék Ték Dououm Téék
♪ ♩ ♪ ♩ ♩

Tchifté Sofian, *Agherlama* ou *Aïdin* — selon la rapidité et l'accentuation de la mélodie — à quatre temps et demi ou 9 temps très rapides (♩ = 120)

Doum Téké Doum Ték 1/2Ték
♩ ♪♪ ♩ ♩ ♪

Yuruk Semaï, à 6 temps (♩. = 120 à 200) — avec les *Charqe et Naqch*

O I I O İ ou *Doum Ték Ték Doum Téék*
♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥

Les Orientaux s'en servent pour donner une idée du rythme de la Mazurka.

Sénguin Sémaï ou *Agher Sémaï* ; c'est le précédent avec ♩ = 60 environ.

Souréya (*Ték Sofian* ou *Turk Aksaghe* lorsqu'il est vif ♩ = 120) à 5 temps. Avec les *Charqe* :

Ȯ İ I

Katakofti, à 8 temps (♩ = 120). Avec les *Charqe* :

Ö İ Ï ou Ö Ȯ Ï

Aksak (anciennement *Sémaï*) à 9 temps vifs (♩ = 120). Avec les *Charqe* :

Ȯ 2 Ȯ İ I

Certains *Charqe* ne commencent qu'au *Tékké* (ou 2 du premier rythme ; d'autres sur *Téék Ték* (İ I).

L'*Agher Aksak* est deux fois plus lent (♩ = 60). L'*Orta Aksak* ou moyen *Aksak* a une vitesse intermédiaire. L'*Aksak* rapide n'est autre que le *Tchifté Sofian.*

L'*Oufer* est confondu quelquefois avec l'*Aksak*. Les auteurs en donnent diverses descriptions, toutes à 9 temps :

1° ♩ = 100 Ȯ 2 Ȯ I İ
2° ♩ = 120 2 2 Ȯ Ö
3° O Ȯ İ Ȯ 1 1

Autres espèce de *Sofian*, à 9 temps (♩ = 120):

O⃛ 2⃛

Djordjina. Cofondu quelquefois avec l'*Yuruk Sémaï* quoi qu'il soit à 10 temps (♩ = 120) .Il ne se rencontre qu'avec quelques danses d'Anatolie :

O⃜ Ȯ Ï

Aksak Sémaï, a 10 temps (♩ = 120 — 160) Avec des *Charqe* :

Ȯ 2̇ Ȯ İ I

L'*Agher Aksak Sémaï* [*Agher* = lent) est le même, mais ♩ = 60 à 90.

Léng Fahté, à 10 temps (♩ = 120)

Ȯ Ï O İ 2

Frénkdjin à 12 temps (♩ = 60)

O Ȯ O Ȯ 2 2 1 1

Dévri Révan. Employé avec des *Charqe*, présente diverses déterminations :

1° à 13 temps (♩ = 120) O Ȯ O İ I Ȯ İ İ
2° à 14 temps : O Ȯ O İ I Ȯ İ Ï
3° à 26 temps (♩ = 120) O⃜ O⃛ I⃛ O⃜ I⃛ I⃛
4° à 26 temps Ȯ İ İ O İ I Ȯ İ O İ I Ȯ İ O İ I

ou : Ȯ İ İ O İ I O İ O İ İ Ȯ İ O İ I

Névi Sani, à 13 temps (♩ = 60). Avec les *Pestés* et les *Naqch* :

Ö Ȯ İ Ȯ İ İ

Dévri Hindi ou *Charqe Douyèk*, avec les *Charqe* :

1° à 7 temps (♩ = 60 à 120) O I I Ȯ İ
2° à 14 temps (♩ = 60 à 80) Ö Ȯ İ Ö İ İ

Frénghifér ou *Frénghiférig*, à 14 temps (♩ = 60)

O Ȯ O Ȯ O I O O İ·1 1

Nim Hafif, à 16 temps (♩ = 60)

O I İ O I İ O I O O İ 1 1

Férigh, à 16 temps (♩ = 60).

Ȯ 2 Ȯ İ O I 1 O İ 1 1

Nim Dévir, à 18 temps (♩ = 60)

Ȯ Ȯ İ O I 2 O Ï 2 2

Hézidj, 22 temps (♩ = 60)

Ȯ O O İ O O İ 1 1 O İ Ȯ O İ 1 1

ou encore :

Ȯ Ȯ İ O O İ 2 2 O I O O İ 1 1

Nim Sakel, à 24 temps (♩ = 60)

Ȯ 2 Ȯ 2 2 Ȯ 2 O I 1 O İ 2 2

Les six derniers temps se font aussi ainsi :

I⃛ 1 1

Evsat, à 26 temps (♩ = 120)

2 2̇ Ȯ İ Ȯ Ȯ İ 2̇ O⃛ O⃛

Rémél, à 28 temps (♩ = 100)

Ȯ 2 Ȯ 2 2 Ȯ 2 O I 1 O İ İ O I O O İ 1 1

ou, pour expliquer les liaisons inférieures :

Dououm *Tékké* *Dououm* *Tékké* *Tékké*
𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩

Dououm Tékké Téké Téké Doum Téék

𝅗𝅥 ♩ ♩ ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅗𝅥

Téék Doum Ték Doum Doum Téék

𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥

Téké Téké

♪ ♪ ♪ ♪

ou : Ȯ 2 Ȯ 2 2 Ȯ 2 O O 2 2 O I O O İ 1 1

Tous ces derniers rythmes sont peu employés.

Les grands rythmes, généralement assez lents, n'accompagnent jamais les *Charqe*. En voici la liste :

Fahté. Diversement analysé par les auteurs :

1° à 10 temps O O O I I I O I 1 1

2° à 11 temps (♩ = 40) O O O I I I O İ 1 1

3° à 20 temps Ȯ O O İ İ İ Ȯ I⃛ 2 2

4° à 24 temps O⃛ Ȯ Ȯ İ · İ İ Ȯ I⃛ 2 2

Tchembér, à 12 temps : il accompagne surtout les *Pestés* :

1° à 12 temps (♩ = 40 à 60) O 1 O O O I I I O İ 1 1

2° — — O 1 Ȯ Ï O İ 1 1

3° — — O 1 O O O I I I O İ 1 1

Le grand *Tchembér* a 48 temps :

O⃛ 2̈ O⃛ O⃛ O⃛ I⃛ I⃛ I⃛ O⃛ I⃛ I⃛ 2 2

Dévri Kébir, employé avec les *Pestés* :

1° à 14 temps (♩ = 40 à 60) O O I O I 1 O İ İ O İ 1 1

2° à 24 temps (♩ = 120) Ȯ Ȯ İ O I 1 O İ İ Ȯ I⃛ 2 2

3° à 26 temps (♩ = 120) Ȯ Ȯ I O I 2̈ O⃛ Ï Ȯ Ȯ 2 2

Mouhammés, à 16 temps. Avec les *Pestés*, les *Péchréf* et les *Naqchs* (♩ = 40 à 60).

O 1 O I O O I 1 O I 1 O İ 1 1

Péréfchan, à 16 temps (♩ = 40 à 60).

Ȯ I Ȯ I Ȯ O I O O İ 1 1

Hafif à 32 temps (♩ = 60). Avec les *Pestés* et les *Péchrefs* :

O I İ O I İ Ȯ 2 O I İ Ȯ 2 O O I 1 O I 1 O İ 1 1

Zendjir (*Chaîne*) à 60 temps. Il se compose en effet d'un *Tchifté Douyék*, d'un *Fahté*, d'un *Tchémbér*, d'un *Dévri Kébir*, et d'un *Péréfchan* :

O I I O O I 1 (*Tchifté Douyék*)
O O O I I I O I 1 1 (*Fahté*)
O 1 O O O I I I O İ 1 1 (*Tchembér*)
O O I O I 1 O İ İ O İ 1 1 (*Dévri Kébir*)
Ȯ I Ȯ I Ȯ O I O O İ 1 1 (*Péréfchan*)

Sakel, à 48 temps (♩ = 40 à 60). Avec des *Péchréfs* ou *Peslés* :

Ȯ 2 Ȯ 2 2 Ȯ 2 O I 1 O İ İ Ȯ Ȯ İ Ȯ İ İ Ȯ 2 O O I 1 O I 1 O İ 1 1

Havi, à 64 temps (♩ = 60)

Ȯ 2 O I 1 O İ Ȯ 2 2 Ȯ 2 2 O I 1 O İ Ȯ Ȯ 2 2 Ȯ 2 O O I 1 O I 1
O İ 1 1 O I İ O I İ O I O O İ 1 1

Darbi Félih, à 88 temps (♩ = 40 à 60). Avec des *Péchréfs* :

Ȯ I I Ȯ I I 2 Ȯ I I Ȯ İ Ȯ İ Ȯ 2 O I 1 O İ İ Ȯ 2
2 Ȯ 2 O I 1 O İ Ȯ Ȯ Ȯ 2.2 Ȯ 2 O O I 1 O I 1 O
İ 1 1 O I İ O I İ O I O O İ 1 1

On peut encore associer deux rythmes pour en obtenir un troisième : cela s'appelle *Darbéïn* (les deux rythmes). Pour réaliser un rythme de 40 temps on pourra joindre le *Dévri Kébir* et le *Péréfchan* ou le *Nim Sakel* et le *Péréfchan* : 24 + 16 = 40. Un *Rémél* et un *Péréfchan*, ou un *Rémél* et un *Mouhammés* donneront 28 + 16 = 44 temps. Le *Frenghi Férig* et le *Péréfchan* (14 + 16) donneront un rythme résultant de 30 temps. C'est le fameux Démétrius de Cantémir qui est l'auteur de ces combinaisons.

Telle est la description classique des *Oussouls* ; elle n'épuise pas la matière, car je me souviens d'avoir entendu à Smyrne, lors d'un mariage israélite, le groupe suivant : O I I O I I I à 7 temps, non défini dans la classification générale. Mais tout au moins, elle donne les rythmes associés aux chefs-d'œuvre de la musique anatolique. Comme les modes, les *Oussouls* n'éprouvent en pratique que des déformations insignifiantes, dues pour la plupart à l'ignorance ou à l'étourderie.

Ici aussi, toutes nos précises et — semble-t-il — logiques conceptions occidentales sont déroutées : le *Fahté* a 11 temps ; le *Léng Fahté*, ou *Fahté* « boiteux » en a 10, tout comme l'*Aksak* (= aussi « boiteux »); ce qui n'empêche qu'il y a des *Aksak* à 5 et 9 temps. Le *Sofian* a 4 temps ; le *Tchifté Sofian* ou Double *Sofian* en a 9. Les rythmes qualifiés *Nim* (moitié) présentent d'autres anomalies : le *Nim Hafif* (16 temps) et le *Nim Sakel* (24 temps) sont bien, respectivement, la moitié du *Hafif* (32 temps) et du *Sakel* (48 temps). Mais le *Nim Dévir* a 18 temps, alors que les divers *Dévir* ont 13, 14, 26, et que le « grand » *Dévir* ou *Dévri Kébir* en a 14, 24, ou 26.

Toute cette chironomie, que les Grecs s'efforcent de rattacher à la métrique ancienne, est donc elle aussi purement empirique. Son origine est inconnue. On pourra remarquer que sur une cinquantaine d'*Oussouls*, il n'y en a pas plus d'une vingtaine dont le nombre de temps soit une puissance de deux ; tous les autres contiennent au moins un facteur premier impair : 3, 5, 7, 13. Il y aurait lieu de rapprocher ce fait de la constatation établie par Al. Gayet dans l'*Art arabe* au sujet des décorations polygonales ; l'arithmétique sonore jouit des propriétés de la géométrie ornementale : la répétition indéfinie d'un rythme binaire engendre une impression de tranquillité, de confiance, de joie, tandis que les *Oussouls* à caractéristique impaire, telle une pyramide posée sur sa pointe, évoquent une instabilité, qui, multipliée par des redites sans nombre, devient une inquiétude pouvant aller jusqu'à la plus morne tristesse.

Il est un point important, qu'il ne faut pas perdre de vue : deux rythmes d'un même nombre de temps ne sont pas interchangeables. Par destination d'abord : les grands rythmes n'accompagnent pas les *Charqe*, et les rythmes dévolus à ces derniers n'ont peut-être pas assez de noblesse pour soutenir les grandes pièces : *Péchréfs*, *Pestés*, etc., qui dans l'art oriental jouent le rôle dévolu chez nous à la symphonie et à la sonate vis-à-vis de la pièce de genre. Ensuite les cantilènes modelées d'après un rythme donné ont leurs points de repos, leurs silences, leurs attaques, réglés d'après la série des *Doum* et *Ték* de ce rythme ; si on la change, la cantilène devient inchantable : les accents portent à faux, des silences inexplicables apparaissent, il se produit une dislocation

analogue à celle d'une mélodie occidentale à 3/4 accompagnée par un rythme à 6/8. Comme l'a fort bien remarqué M. J. Tiersot, le rôle de l'*Oussoul* à l'égard de la mélodie qui en est inséparable, est tout à fait analogue à celui du *Cantus firmus* — inchangeable lui aussi — dans la polyphonie de la Renaissance.

Voici, pour illustrer tout ceci, le début d'un *Charqe* de Rifat Béy, en mode *Néhavénd*, avec l'*Oussoul Agher Aksak* :



Tel est l'état actuel d'un des dialectes les plus attachants et les plus curieux de la langue musicale. Il est gravement menacé dans son avenir, par la musique européenne, qui, pratiquement, est en train de devenir une espèce d'espéranto et tend à se substituer sur toute la planète aux plus savoureux idiomes. La déchéance de l'art oriental a déjà commencé, les causes en sont multiples. D'abord l'invasion du piano, de l'accordéon, des orgues de barba-

rie (!) et d'autres engins sonores, qui réduisent tout au majeur et au mineur occidental. Puis la vogue croissante de l'opéra et de l'opérette italiens, et du café concert du plus bas étage, qui imposent à toutes les mémoires le refrain qu'on fredonne à la sortie, agent affreux, mais puissant de l'européanisation musicale ! Dans les cercles intellectuels une curiosité sans cesse plus grande pour notre art : Franck, Debussy, Fauré, d'Indy, ont à Constantinople plus de fidèles et sont certainement mieux appréciés qu'on ne le croit ici. L'usage de plus en plus répandu des musiques d'harmonie et fanfares militaires, accordées à l'européenne, tend à donner à nos gammes majeure et mineure une prépondérance nuisible à la conservation des délicates échelles anatoliques.

Enfin, et c'est ici le point le plus grave, toutes ces innovations des infidèles, qui, avec leur éternel majeur et mineur, apportent de brutales et toujours semblables mesures à 2, 3 ou 4 temps — qu'on peut justement qualifier de barbares si on les compare aux subtils édifices rythmiques que nous avons rappelés plus haut — tendent, par les richesses apparentes et l'éclat fatice d'une harmonisation conçue en vue de l'effet, à faire paraître trop pauvre le gracieux et svelte édifice de la monodie reposant sur son *Oussoul.* Le cri d'alarme a été poussé par les amis de la tradition : si on ne veut pas que la cantilène turque périsse, il faut l'harmoniser. Ainsi elle pourra rivaliser avec l'art occidental. Là-dessus, quelques conseils pris auprès de *musicanti* italiens, on s'est mis à l'ouvrage. On n'a pas tardé à éprouver de cruelles déceptions. Déjà l'harmonisation de la cantilène grégorienne, quoique diatonisée depuis Guy d'Arezzo, est un problème redoutable pour les harmonistes les plus ingénieux ; mais que dire de la science, et du génie même qu'il faudra à celui qui s'attaquera aux modes orientaux, avec leurs complications d'intervalles ! Le résultat ne s'est pas fait attendre : d'affreux salmigondis de notes jetées au hasard prétendent être l'accompagnement de cantilènes devenues inchantables sous cette avalanche d'accords incohérents. Cependant, un progrès paraît se réaliser ; une commission, présidée par S. E. Zia Pacha, ancien ambassadeur et musicologue distingué, s'occupe de la question. Voici un exemple des plus récents qui nous indique le point atteint par les chercheurs. C'est le début d'un *Charqe* en mode *Huzam.* avec l'*Oussoul Aksak.*



Mais on voit tout de suite que pour profiter du vain luxe de l'harmonisation, l'art turc doit se diatoniser et perdre la richesse réelle de la diversité de ses échelles. Quand les « commas » se confondront avec l'un ou l'autre de leurs demi-tons limites, des modes autrefois parfaitement séparés, ayant un sens propre et une valeur esthétique individuelle, cesseront d'être distincts, et ce seront autant de moyens expressifs perdus : on arrivera à réduire des échelles bien différenciées, à un petit nombre de gammes sans caractère, mais qui seront plus ou moins susceptibles de supporter des tentatives d'harmonisation. Qu'aura-t-on gagné au change, en définitive ?

Ceux qui ont vécu en Anatolie appréhendent la disparition d'un art à la fois primitif et raffiné, voué vraisemblablement à une lente extinction.

Depuis le début de la guerre, l'art turc, influencé et dominé par l'Occident, est tenté d'adopter la mode européenne et de se costumer — lui aussi — *alla franca*. On n'écrit plus qu'en *Rast* ou *Adjem Acheran*, ou bien en *Néhavénd* ou *Férahféza*, qui rappellent assez

exactement nos modes majeur et mineur. Malheureusement, les modèles dont on s'inspire appartiennent au plus bas étage des productions occidentales et ne dépassent guère le niveau du café concert. Il faut voir les produits obtenus par cet accouplement. Les chants de la liberté, nés de la dernière révolution, sont significatifs : pauvreté, platitude, néant...

Les connaisseurs déplorent cet état de choses. Au point de vue artistique, ils est souhaitable que l'idiome musical anatolique, si particulier, continue à subsister, tant pour le profit des théoriciens que pour le plaisir des amateurs. Qu'il me soit permis, en terminant, d'exprimer aux musiciens turcs la sympathie qu'éprouvent pour leur art si attachant le signataire de ces lignes et les Européens auxquels il a pu en faire connaître quelques-uns des chefs-d'œuvre.

EUGÈNE BORREL.

BIBLIOGRAPHIE

Rehber-i-Mousiqi par Th. Djémil (1321 de l'Hégire), Constantinople.

Nazariat-i-Mousiqi par Méhméd Zati s. d. Constantinople.

Collections d'airs turcs transcrits récemment en notation européenne et édités à Constantinople par :

Chamli Sélim (musicien de Damas), près de 800 airs,

Chamli Iskénder (musicien de Damas), une centaine,

Collection du *Dar Ettaalim-i-mousiqi*, une dizaine.

Théoriciens grecs :

Κρῆπις de Stephanos Lampadarios, revue par D. Ioannis Protopsaltis, éd. de 1890, Constantinople.

Νέον θεωρήτικον de Misaïl Misaïlidis, 1902, Smyrne.

Ο Ρυθμογράφος de Kyriazidis, 1909, Constantinople.

Transcriptions en notation byzantine :

de Chourmouzios Chartophylax, 1830, Constantinople.

Μούσικον Απάνθισμα de Zographos Kéïvélis, Constantinople, 1872.

Καλλίφωνος Σειρὴν de Kiltzanidis (de Brousse), 1888, Constantinople.

Articles de journaux, feuilles volantes éditées à Constantinople et à Smyrne, notes prises sur place, etc.
